

FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

MUERTE, DESASTRE Y ACCIDENTE.
ANDY WARHOL Y EL FINAL DEL SUEÑO AMERICANO

TESIS DOCTORAL

MARTA CASTANEDO ALONSO

DIRECTOR: DR. DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

2020

Out of the blue and into the black.

NEIL YOUNG

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO UNO LA ERA DE LA ANSIEDAD: VOLUMEN 1	27
CAPÍTULO DOS LA REPRESENTACIÓN DE HORROR TRAS HIROSHIMA	45
CAPÍTULO TRES EL LEGADO DE JACKSON POLLOCK	63
CAPÍTULO CUATRO CORTOCIRCUITO EN LA ESCENA NEOYORQUINA	79
CAPÍTULO CINCO EL ARTE DEL DETRITO	105
CAPÍTULO SEIS EL OPTIMISTA, GENEROSO E INGENUO RETORNO AL PADRE	125
CAPÍTULO SIETE LA MUERTE POP AMERICANA	159
CAPÍTULO OCHO ACCIDENTES Y LATAS DE SOPA DE TOMATE	189
CAPÍTULO NUEVE LA ERA DE LA ANSIEDAD: VOLUMEN 2	231
CAPÍTULO DIEZ EL COMPROMISO DEL <i>VOYEUR</i>	275
CONCLUSIONES	307
AGRADECIMIENTOS	323
BIBLIOGRAFÍA	325

INTRODUCCIÓN

I. IRL

Escribía Jean Baudrillard, a mediados de los años noventa, que, si todas las estrellas del firmamento se nos aparecieran en tiempo real, la bóveda del cielo nocturno se nos haría de una incandescencia insoportable. Menos mal, decía consolándose, que nada pasa en el tiempo real, pues, de lo contrario, el presente sería inaguantable.¹ Casi un cuarto de siglo más tarde, todo parece indicar que, efectivamente, aquel presente temido por el filósofo francés es en el que nos hallamos. Un mundo sin sombras, iluminado las 24 horas del día, los 7 días de la semana, como describe Jonathan Crary.²

Christchurch, Nueva Zelanda, 15 de marzo de 2019. Un hombre de veintiocho años entra en la mezquita Al Noor equipado con un arma semiautomática y comienza a disparar indiscriminadamente contra los presentes. Lleva un casco provisto de una cámara GoPro con la que retransmite en directo –IRL–³ su crimen a través de la red social Facebook. La emisión dura diecisiete minutos. Más de doscientos usuarios contemplan la masacre en tiempo real. Nadie reporta nada.⁴ Pasan doce minutos desde que acaba la emisión hasta que Facebook retira el vídeo al ser denunciado por la policía. A estas alturas parar su difusión es ya prácticamente imposible. En menos de veinticuatro horas las imágenes ya han sido resubidas a esa misma red social un millón y medio de veces y se han expandido por otras plataformas como YouTube, Instagram, Twitter o Reddit.⁵

Dos meses antes. 13 de enero, Totalán, Málaga. Un niño de dos años cae a un pozo de prospección excavado ilegalmente mientras pasea con sus padres. Se inicia

¹ Cf. BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 19.

² Cf. CRARY, J., *24/7: el capitalismo al asalto del sueño*, Trad. Paola Cortés-Rocca, Ariel, Barcelona, 2015, pp. 20-21.

³ IRL es la abreviatura de “*in real life*” en el argot de Internet. Normalmente se utiliza para distinguir lo que ocurre en Internet con lo que ocurre fuera de Internet, es decir, en la vida real. Dentro de la plataforma de *streaming* Twitch, es una categoría que diferencia los directos en los que el *streamer* se dedica a jugar a videojuegos de los que habla con su audiencia mostrando así su vida e imagen real.

⁴ Fuente: <https://www.scmp.com/news/asia/australasia/article/3002436/new-zealand-shooting-more-200-users-watched-live-stream-video> [Última consulta: 17-02-2020].

⁵ Fuente: https://verne.elpais.com/verne/2019/03/15/articulo/1552639636_398249.html [Última consulta: 17-02-2020].

un rescate que dura trece días debido a las complicaciones surgidas a causa del terreno. Los medios de comunicación más importantes de España hacen especiales informativos para seguir el avance de los equipos de rescate en su misión de encontrar al niño. «Yo de aquí no me pienso mover hasta que encontremos a Julen»,⁶ dice una conocida presentadora de televisión en una cadena privada. Se especula con la posibilidad de que el niño esté vivo, alimentando la esperanza de aquellos que se niegan a creer la hipótesis más factible: que, tras una caída de setenta metros y habiendo pasado trece días atrapado en apenas veinticinco centímetros, lo que los rescatadores van a encontrar es, desgraciadamente, un cadáver. Mientras que muchos siguen el caso por la televisión, algunos miles prefieren hacerlo a través de canales de YouTube habilitados por varios periódicos digitales en los que se *streamea* el rescate ininterrumpidamente. «[RESCATE EN DIRECTO JULEN] Operación de rescate en el pozo de Totalán (Málaga)», lo titulaba *La Vanguardia*;⁷ «Directo | El rescate de JULEN en TOTALÁN», en la señal de *El País*.⁸ En las imágenes distribuidas, las cámaras enfocan desde la distancia el trabajo del operativo de rescate. Algunos enlaces aún están activos. En el de *El País* todavía se puede leer el chat que acompañó la emisión en directo en el que algunos usuarios comentaron en tiempo real cómo se sacaba a un niño de dos años de un pozo.

Lejos queda esa escena capturada por Evaristo Canete en 1985 en la que la niña Omayra sepultada en el lodo compartía sus últimas horas de vida ante la presencia de los reporteros desplazados a Amero, Colombia, para cubrir la devastación causada por la erupción del volcán Nevado del Ruiz. Omayra agonizaba ante la cámara y aprovechaba el medio para dirigirse a sus seres queridos. «Ahí lo hizo todo la niña, porque la cámara lo único que hizo fue ponerse delante y grabar. Cuando vi aquello me puse a trabajar [...] no te planteas nada, estás haciendo tu trabajo [...] No sé si era periodístico aquello, podía ser periodístico, pero, vamos, yo no me planteé...»,⁹ reconocía Canete. La niña estaba ahí delante y él grabó, casi por

⁶ Fuente: https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2019-01-26/ana-rosa-quintana-rescate-julen-telecinco-ultima-hora_1784698/ [Última consulta: 17-02-2020].

⁷ Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=SQfG-jLI-bY>. [Última consulta: 17-02-2020].

⁸ Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=qLhEtOGsT1s> [Última consulta: 17-02-2020].

⁹ Extracto del testimonio de Evaristo Canete recogido en el programa Informe Semanal del 14 de noviembre de 2010 titulado *En recuerdo de Omayra*. Puede ser consultado aquí: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-recuerdo-omaira/930400/> [Última consulta: 17-02-2020].

casualidad. También por casualidad un avión se introducía en el plano fijo que grababa las secuelas de un impacto ocurrido minutos antes en la fachada de la Torre Norte del World Trade Center en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Así, accidentalmente, el impacto de ese avión, esta vez contra la Torre Sur, fue retransmitido en directo por televisión. En directo también se pudo seguir cómo esta torre se desplomaba apenas un minuto antes de que dieran las diez de la mañana; a las diez y veintiocho, la otra torre se derrumbaba para aquellos que habían permanecido fieles a la emisión.

«La tecnología más reciente», afirmaba Susan Sontag, «suministra una alimentación constante: tantas imágenes de desastres y atrocidades como tiempo de que dispongamos para verlas».¹⁰ Pero sus palabras cobran más sentido en la actualidad. Ella lo escribía en 2003 y, por lo tanto, el mundo en el que vivía aún era ese mundo dominado por el tiempo televisivo, es decir, un tiempo ajustado a unos márgenes de emisión concretos delimitados por las características del propio medio. En este contexto, el directo está subordinado a una programación, de manera que, cuando el especial informativo se acaba, también lo hacen esas imágenes de desastres y atrocidades, que se sustituyen rápidamente por otras. El tiempo del que se dispone para contemplar lo horripilante es relativo siempre a la “parrilla” televisiva; lo determina siempre un “otro”. Lo que Sontag no llegó a conocer, pues murió en el año 2004, es que nuestra tecnología más reciente sí que suministra, efectivamente, esa alimentación constante. El salto cualitativo que altera nuestra temporalidad viene determinado por la combinación de varios elementos: la existencia de Internet, la asunción progresiva de las redes sociales como modelo comunicacional y la comercialización masiva de los *smartphones*. Con la conjunción de estos factores, el tiempo del que disponemos para ver imágenes se ha multiplicado, ya que no está restringido a un espacio físico y a un momento concreto, es decir, ya no necesitamos estar frente a la pantalla de la televisión o de un ordenador dedicándonos exclusivamente a esa actividad, ni lo determina un otro, sino que la información la “elegimos” nosotros. Existen tantas posibilidades como búsquedas se esté dispuesto a realizar. Las imágenes no desaparecerán, estarán disponibles a todas horas y desde la palma de una mano. 24/7, volviendo a Crary.

¹⁰ SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Trad. Aurelio Major, Debolsillo, Barcelona, 2016, p. 92.

Más aún, ahora es posible encontrar imágenes de suicidios, violencia y asesinatos ocurriendo en directo; una orgía de la atrocidad universal, como diría Baudelaire,¹¹ *in real life*. El resultado: muchos de los que contemplaron en directo la masacre de Christchurch o el rescate del niño Julen, probablemente lo pudieron hacer a través de la pantalla de su teléfono móvil de camino al trabajo, mientras esperaban al autobús... o, en su versión hipotética más perversa, mientras trataban de conciliar el sueño, como ruido de fondo.

II. EL CONNOISSEUR DE LA MUERTE

Uno de los estímulos que condujo en junio de 1962 a Andy Warhol a trabajar en la serie que analizaremos en esta investigación, «Muerte y desastre», fue, precisamente, el de la constatación de la ubicuidad de la muerte en los medios de comunicación de masas; unos medios que, de este modo, convirtieron la muerte en una presencia rutinaria en nuestra vida cotidiana. Presencia familiar, sí, pero carente de significado. Los medios repetían de manera incesante imágenes de accidentes, de guerras, de asesinatos, de miseria humana en general; se recreaban hablando del número de víctimas; ahondaban en los detalles más escabrosos; exaltaban las emociones más primarias –«¡Qué horror!, ¡Qué atrocidad!, ¡Menos mal que no me ha pasado a mí!»– para después ser olvidadas. Las “noticias del día” convertían en trascendente lo intrascendente, haciendo intrascendente lo trascendente. La información se presentaba fragmentada, descontextualizada, fagocitando así su potencial interpretación, su análisis racional, y propiciando, por el contrario, un tipo de conversación también fragmentaria, estéril, que no conducía a ninguna acción ni pensamiento significativo.

En las piezas de Warhol que analizaremos desfilan imágenes de accidentes de tráfico y de aviación, de suicidios, de sucesos cotidianos, de crímenes y criminales, de víctimas anónimas y heroicas de tragedias modernas, esto es, de todo aquello que podría haberse convertido en “noticia del día” en su época. Sin embargo, como también se expondrá, Warhol ubicará sus imágenes en un contexto, el

¹¹ «Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana... Todos los periódicos, de la primera a la última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivias, torturas; los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los individuos: una orgía de la atrocidad universal. Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina.» Citado en: SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, op. cit., p. 91.

estadounidense, representando los modos de muerte americanos de manera pop o, dicho de otro modo, representando la muerte pop americana, dando cuenta, así, de la realidad americana en todas sus facetas, como trataremos de evidenciar.

Pero el tiempo de Warhol ya no es el nuestro. Esa muerte pop americana que el artista describe es histórica; tiene un límite. Entendemos, pues, que no tendría sentido derivar las conclusiones que pueden ser extraídas de sus obras hacia nuestro presente. Seguir insistiendo en que Warhol predijo nuestra época citando su manoseada frase sobre los quince minutos de fama como si este fuera un profeta es simplificar la complejidad de la realidad; de la suya y la nuestra. Aplicar esquemas “clásicos” a problemas “modernos” siempre provoca fricciones; siempre hay algo que se escapa, por eso necesitamos pensar a partir de ese esquema –y para pensarlo primero debemos identificarlo– pero siendo capaces de desbordarlo. Las obras de Warhol puede que resuenen en nuestro presente, como un eco, pero ya no lo explican. Es necesario, entonces, construir una interpretación que no solo cierre, entendiendo por cerrar el realizar un análisis detallado de las piezas de Warhol, de sus formas, de las ideas con las que se relacionan y del contexto artístico, cultural, político, económico y social en el que se enmarcan, sino también que abra posibilidades, que deje imaginar. En definitiva, la pretensión de esta investigación será ofrecer un análisis de la serie «Muerte y desastre» que nos ayude a entender qué significó aquella serie en su época, pero, también, que nos permita ir más allá de ella y de su época. En este sentido, habrá partes en las que el discurso demandará un tono estrictamente académico y otras en las que se rozará un tono más ensayístico.

III. MUERTE, DESASTRE Y ACCIDENTE. ANDY WARHOL Y EL FINAL DEL SUEÑO AMERICANO

De acuerdo con esto, la investigación estará dividida en diez capítulos. Las piezas que conforman la serie «Muerte y desastre» no serán analizadas hasta pasada la mitad de la investigación, entendiendo que, para que estas puedan ser pensadas en su contexto, como se demanda, lo conveniente es que este haya sido desgranado previamente. Basándonos en esto, entendemos, pues, que la serie debe ser considerada en un marco muy concreto, el de dos problemas fundamentales en el arte del siglo XX y que aquí, por cuestiones de proximidad, acotaremos al ámbito estadounidense. El primero, la crisis de representación en las artes visuales; el

segundo, el debate en torno al compromiso político y el lugar que debía ocupar el artista de vanguardia en el conjunto de la sociedad. De lo que se trata es de desarrollar una problemática afrontada por la gran mayoría de artistas estadounidenses desde finales de los años treinta, a saber, la de representar la “vida”, la realidad de su tiempo. Todos los artistas que serán analizados en esta investigación se enfrentan a este problema desde diferentes posiciones. Sin embargo, entenderemos que Andy Warhol es quien más se acerca a retratar la realidad de su tiempo al posicionar uno de sus elementos fundamentales en el centro de su arte: los medios de comunicación de masas. Así, sus obras se hacen permeables a su época, describiendo no solo la realidad, sino, también, el sujeto que habita en ella. Se trata, en definitiva, de establecer un punto de partida para que sea más fácil apreciar qué es lo que Warhol realza, dando cuenta de aquello que ha ido cambiando y por qué ha cambiado.

A tenor de lo expuesto, podría parecer que la narración llevada a cabo a lo largo de esta Tesis Doctoral será estrictamente progresiva; que el orden de los diez capítulos que la componen tiene que ver con un cierto sentido histórico del tiempo. No obstante, para no dar lugar a malentendidos, dejemos claro que, si bien es cierto que partimos de un hecho histórico determinado para llegar a un momento concreto, a saber, la aparición de la serie «Muerte y desastre» de Andy Warhol, esto no quiere decir que siempre exista una lógica histórica en nuestra narración. En ocasiones, esta demandará realizar saltos temporales para remontarnos a otras épocas y aportar matices a nuestra investigación. También efectuaremos saltos geográficos con el objetivo de comparar la manera en la que se estaban interpretando simultáneamente las mismas ideas en diferentes coordenadas.

Así pues, teniendo todo ello en cuenta, el primer capítulo, titulado «La era de la ansiedad: volumen 1», servirá de breve introducción a nuestro marco. En él se expondrán las bases de la crisis de la representación en la coyuntura estadounidense; la necesidad de encontrar nuevos lenguajes para expresar la experiencia moderna de la guerra, la ansiedad atómica y el horror nuclear. Esto nos llevará a abordar el capítulo desde un punto de vista más histórico, recurriendo a documentos y testimonios relevantes de la propia época para comprender ante qué situación se encontraban los artistas. En el ámbito de lo puramente artístico, el

punto de partida será, pues, el del debate en torno a la abstracción y la figuración y las diferentes formas de entender el compromiso inherentes a cada práctica.

El segundo capítulo, «La representación del horror tras Hiroshima», indagará en los motivos que arrastran a los artistas de la Escuela de Nueva York a abrazar la práctica del expresionismo abstracto, pasando de un arte ligado al realismo socialista en los años treinta, a un arte completamente abstracto a finales de los cuarenta. En el capítulo se hará hincapié en la conexión de la retórica de ciertos expresionistas abstractos con la ideología dominante en Estados Unidos. También veremos los problemas y contradicciones que surgen al abrazar esta lógica, la cual condicionará su postura con respecto al compromiso del artista y la representación del horror, de la muerte y de todo tipo de violencia. El resultado será la asunción de una relación indirecta con la realidad en sus obras, que conducirá a una desconexión total con la vida. Esto, como veremos en capítulos posteriores, será contestado por la siguiente generación de artistas.

El tercer capítulo, denominado «El legado de Jackson Pollock», funcionará como un pequeño paréntesis que se antoja necesario para comprender cuál es la idea de fondo de todos los planteamientos artísticos que se analizarán en los capítulos siguientes y que, por tanto, condicionará también la praxis de Warhol en «Muerte y desastre». Aquí se abordará la tesis de la “vuelta a la vida”, relacionada con la negación de la autonomía del arte, desde la perspectiva del discurso de los artistas que se opusieron a la hegemonía académica del expresionismo abstracto y a sus principales promotores. En este sentido, un personaje fundamental es Clement Greenberg. En el capítulo, entonces, se analizará el texto sobre el que se asientan las bases de su pensamiento, «Vanguardia y kitsch», en relación con una de las principales respuestas críticas, «El legado de Jackson Pollock», de Allan Kaprow. Esta respuesta posibilitará un clima artístico en el que habrá más espacio para desarrollar otros estilos y para enfrentarse a la realidad a través de nuevos lenguajes; unos que no desearán volver a la figuración en los términos antimodernos del realismo socialista, sino que repensarán lo que significa lo figurativo desde las prácticas de vanguardia.

El cuarto capítulo, «Cortocircuito en la escena neoyorquina», se acercará a los primeros momentos de respuesta a la postura del expresionismo abstracto

analizando su forma de interpretar la tesis de la “vuelta a la vida”. Es esencial entender la conexión del arte de Robert Rauschenberg y el de Jasper Johns en relación con las ideas de John Cage y también con las de los artistas del *happening* desarrollado en la ciudad de Nueva York. En este capítulo ya se verán algunos ejemplos concretos de cómo se implican los artistas en la sociedad, de cuál es su idea de compromiso político, cómo tratan de representar la muerte y cuáles son los límites de estos planteamientos en relación con las exigencias de la propia época.

El capítulo quinto, titulado «El arte del detrito», se dedicará al arte del ensamblaje desarrollado en California entre Los Ángeles y San Francisco. Aquí se verá otra forma de respuesta a los excesos del expresionismo abstracto, es decir, otra forma de interpretar la tesis arte-vida. El capítulo tratará de ofrecer una definición y categorización del *assemblage* californiano, teniendo en cuenta sus influencias europeas, pero también resaltando el carácter autóctono del movimiento. Así comprenderemos la manera en la que estos artistas se comprometieron con la realidad sociopolítica de su tiempo a través de sus obras, constatando sus diferencias con el tipo de representaciones realizadas por los expresionistas abstractos, pero, también, con las elaboradas por sus compañeros neoyorquinos.

El capítulo sexto, «El optimista, generoso e ingenuo retorno al padre», nos trasladará primero a Inglaterra y, después, de nuevo, a Nueva York con el objetivo de establecer una genealogía del arte pop que nos haga comprender, en primer lugar, qué puede ser denominado arte pop y qué no; en segundo lugar, cuáles son las principales diferencias entre el estilo pop desarrollado en Inglaterra y el de Nueva York, que es el que nos interesa, pues es el que adoptará Andy Warhol y, en tercer lugar, su manera de entender la “vuelta a la vida”. Estos artistas, pertenecientes ya a una generación más joven, considerarán que son los primeros en reflejar la realidad tal y como se presentaba en ese momento al introducir en su arte el mundo visual de la cultura comercial y de los medios de comunicación de masas. Es necesario analizar la praxis artística del pop, su modelo representacional y, sobre todo, su manera de entender el compromiso del artista, que ya no juzgará ni prescribirá, sino que simplemente registrará la realidad, pues todo ello dará lugar a la idea de distanciamiento o indiferencia, imprescindible para entender el arte de

Warhol. Esta idea será, además, una de las bases sobre las que se construirá nuestra interpretación de la serie «Muerte y desastre».

El séptimo capítulo, «La muerte pop americana», se dedicará al análisis de «Muerte y desastre» como conjunto. De lo que se trata es de delimitar el origen y los motivos por los que Warhol empieza a trabajar en ella; de analizar la temática elegida, sus fuentes, la forma que adoptan las piezas que la constituyen, la técnica utilizada, los materiales, etc.; así como de dejar claras las intenciones de Warhol a la hora de enfrentarse al tema de la muerte. Pero, también, yendo un poco más allá de lo puramente artístico, se trata de enmarcar la serie en un contexto más amplio, involucrándonos en la parte más filosófica de la investigación. Este es un contexto paradójico donde la muerte se ha convertido en un tabú, en algo vergonzante, angustioso y desterrado de la vida cotidiana pero, a su vez, un contexto en el que se constata la omnipresencia de la muerte y de sus imágenes en los medios de comunicación. A partir de este capítulo, habiendo dejado clara la postura de Warhol y sin pretensión de atribuirle un rol que no podría soportar, la investigación se centrará en construir una interpretación que no se base tanto en las intenciones del autor sino en el resultado de su acción en relación con el contexto en el que la ejecuta.

«Accidentes y latas de sopa de tomate» es el título del octavo capítulo, el primero en el que analizaremos detalladamente las piezas que conforman «Muerte y desastre» agrupándolas por temática. Este capítulo, por su parte, abordará uno de los subtemas presentes en la serie: el accidente. Precisamente por tratar este asunto, las obras vinculadas con esta materia se pondrán en relación con el pensamiento del filósofo francés Paul Virilio. Entendemos que es posible establecer una analogía entre su idea sobre el “museo del accidente” y «Muerte y desastre», al considerar las posibilidades que ofrecen las obras de Warhol para pensar filosóficamente el accidente; para pensar, a través de las contraposiciones entre las obras sobre la cultura del consumo y sobre la muerte de Warhol, en la tesis de Virilio enunciada en los términos “el accidente y el progreso son dos caras de la misma moneda”. Así pues, se compaginarán momentos más objetivos en los que se hablará estrictamente de las piezas de Warhol con momentos más especulativos en los que se pensará a partir de ellas en relación con estas ideas.

En el capítulo noveno, «La era de la ansiedad: volumen 2», el subtema examinado será el del suicidio y el crimen con el telón de fondo del fracaso del sueño americano y del culto exacerbado a la fama. Será en este capítulo en el que se empezará a concretar la realidad que es posible vislumbrar al trasluz de las obras de Warhol y el momento concreto de la historia que estas describen; un mundo diseñado para fomentar el aislamiento de los individuos y la fragmentación social que conduce al desarrollo de enfermedades mentales y, también, a las salidas violentas de estas dinámicas. De nuevo, el tono académico será intercalado con pasajes extraídos de la literatura que permitan expresar ese sentir perceptible en las obras de Warhol. La filosofía de Franco “Bifo” Berardi será en esta ocasión la que nos ayude a pensar sobre el suicidio y el crimen en términos políticos, lo cual dimensionará nuestro análisis haciéndonos entender que las obras de Warhol no solo visibilizarán a las víctimas del sistema, sino que también acabarán señalando al propio sistema, si uno es capaz de atender a los detalles.

Finalmente, el décimo capítulo, titulado «El compromiso del *voyeur*», recogerá todo lo expuesto hasta el momento, es decir, tanto lo relacionado con el arte de Warhol y las conclusiones a las que hemos ido llegando, como también los problemas que se esbozaban en el primer capítulo y que han estado presentes a lo largo de la investigación. Siguiendo con la dinámica de los dos últimos capítulos, en este también se analizarán una serie de piezas pertenecientes a «Muerte y desastre» que en esta ocasión tienen que ver con la muerte y la violencia en el ámbito de la política. En este sentido, lo que analizaremos será, por un lado, su mediatización, es decir, el momento en el que se constata que el acontecimiento político se ha convertido en un espectáculo y, también, partiendo siempre desde las obras de Warhol, por otro, la sensibilidad que se deriva de esta situación, el voyeurismo, y el nuevo tipo de sujeto político que surge en esta coyuntura, el *voyeur*. Una vez analizado todo ello, volveremos a repensar el tema del compromiso del artista y de la representación de la muerte, el horror y la violencia, tratando de ubicar a Warhol dentro del mapa trazado; tratando de averiguar qué es, finalmente, lo que nos aporta «Muerte y desastre».

Por último, cabe destacar que al final de los capítulos se encontrará un pequeño muestrario de imágenes en el que se han recogido todas las obras de arte

examinadas a lo largo de cada uno. El criterio de ordenación de las imágenes tiene que ver únicamente con la narración desarrollada en la propia Tesis Doctoral. Así pues, cada obra referenciada se encontrará en el muestrario del capítulo en el que es nombrada por primera vez. Tan solo en un par de ocasiones habrá que volver la vista atrás –se indicará a qué página acudir–, siendo casos excepcionales, pues se ha procurado que todas las piezas estudiadas aparezcan inmediatamente después de haber sido mencionadas.

IV. LO ABSTRACTO Y LO TRIVIAL: EL MÉTODO Y LAS FUENTES

Fredric Jameson entendía que la posmodernidad había supuesto el colapso de la diferenciación de todos los ámbitos de la realidad establecida durante la época moderna. En sus palabras: «La postmodernidad es entonces esa des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas, de modo que la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural.»¹² Sin embargo, lo que nos interesa de su tesis es lo que dice a continuación: «Esto exige, de manera bastante clara, un nuevo modo de trabajar en la crítica cultural y en la descripción histórica.»¹³ De acuerdo con esto, cabe preguntarse: ¿podemos construir una interpretación sin designar de manera crítica su época, es decir, sin referenciar sus productos culturales, sin acusar su modelo productivo, sin poner de manifiesto su ideología? ¿Construir sin conectar los diversos ámbitos del conocimiento atendiendo a su naturaleza polifacética? O, formulado de un modo más concreto, ¿sería posible entender el arte de Andy Warhol sin saber quién fue Marilyn Monroe?

Estos tiempos desdiferenciados –aunque hayamos dejado ya atrás la posmodernidad– requieren metodologías transdisciplinarias; metodologías que sean capaces de aportar un enfoque holístico de los temas examinados. Debido a ello, esta investigación se nutrirá de diversas fuentes, no solo artísticas, sino también filosóficas, históricas, literarias, musicales, periodísticas, sociológicas... Acudiremos, entonces, a la bibliografía canónica de cada tema, pero tratando de atravesarla con más perspectivas. En este sentido, la estructura de esta investigación es clara: todos los capítulos partirán de un fenómeno artístico concreto, ya sea un movimiento o

¹² JAMESON, F., *El posmodernismo revisado*, Trad. David Sánchez Usanos, Abada, Madrid, 2016, p. 23.

¹³ Ibidem, p. 23.

una obra –o serie de obras– de arte, y ese fenómeno será estudiado por sí mismo, pero también, se vinculará con todo lo que le rodea y con todos los temas con los que puede ser conectado, siempre acotándolo a nuestro contexto. La decisión de abordar de este modo esta investigación es el resultado de haber estimado que los temas que serán examinados en los siguientes capítulos no podían ser encerrados en compartimentos estancos, ya que perderían sus valiosos matices y, sobre todo, su capacidad de sugestionar y de incitar a la reflexión.

Conectando con lo anterior, lo que vertebrará este trabajo, además del problema de fondo ya expuesto, será el tono anecdótico. Este nos permitirá transitar desde los asuntos más triviales hasta los más trascendentes conectándolos entre sí. El tono anecdótico, además, devuelve el discurso al ámbito de lo cotidiano, a lo que sucede en la “vida real”, lo cual, como defendemos, es necesario para comprender todas las dimensiones de la época en la que se enmarcan las obras que serán objeto de nuestro estudio. Este tono también permite relativizar los logros que le son concedidos al artista por la facción conservadora de la crítica, aún asentada en la tradición del genio romántico. Su utilización, por tanto, es, también, un posicionamiento, una declaración de intenciones, ya que partir de lo anecdótico ayuda a no reproducir los esquemas conservadores y a encontrar otras fórmulas desde las que es posible pensar al artista y su arte siempre en relación con un otro o con un problema o serie de problemas concretos vinculados con la realidad.

Para ello acudiremos allí donde la historia no llega, aunque tengamos que valernos de la historia en ocasiones, un lugar que sí logra alcanzar la literatura o la música popular; de ahí su presencia constante durante toda la investigación. Tampoco olvidaremos lo más banal, el cotilleo y chascarrillo que tanto entretenía a Warhol; aquel que se encontraba entre las páginas de esas revistas de las que después extraía las imágenes para elaborar sus obras, pero, también, el presente en sus diarios, entrevistas y obras literarias... Sin esto no se puede entender qué significó, por ejemplo, la muerte de Marilyn Monroe y por qué el hecho de que sus imágenes se integraran en la serie «Muerte y desastre» es fundamental para explicar el tema de la fragmentación social, las enfermedades mentales derivadas del sistema capitalista y el fracaso del sueño americano.

Desde posiciones magnánimas la realidad se explica sin necesidad de atender a lo cotidiano. Esto no solo es legítimo, sino que también es necesario para ir más allá de lo que acabamos asumiendo como consustancial o natural a nuestra propia existencia; lo pone en quiebra, lo cuestiona habiendo sido capaz de conceptualizarlo previamente. Sin embargo, volvemos a incidir en que la tarea de nuestra investigación será, más bien, la de conectar las teorías más abstractas con los sucesos más triviales tratando de revertir la inercia de fragmentación del conocimiento y de la realidad propiciada por los medios de comunicación. En esta misión, «Muerte y desastre» de Warhol nos ayuda a trazar las conexiones. Analizando sus formas y rastreando sus referentes iremos atando cabos, reflexionando asimismo sobre la sociedad estadounidense de los años sesenta. Todo está ahí, solo hace falta saber unir la línea de puntos.

V. PERVERSAS NOSTALGIAS

En el verano de 2019 el turismo en la localidad ucraniana de Chernóbil incrementa considerablemente debido al éxito de la miniserie homónima de HBO estrenada el 6 de mayo de ese mismo año.¹⁴ *Youtubers* de todos los países, equipados con contadores Geiger cuyos datos la mayoría no sabe –o no quiere– interpretar correctamente, se desplazan hasta esos lugares de apariencia postapocalíptica midiendo la radioactividad a cada paso que dan, mostrando los edificios abandonados y los restos de vida que aún quedan en ellos, fascinados por un lugar que se ha convertido en una enorme cápsula del tiempo donde la atmósfera soviética se ha conservado “intacta”. La moda de grabarse visitando sitios abandonados, iglesias, psiquiátricos, cárceles, etc., llevada un paso más allá. La búsqueda de las visitas y de los *likes* alimenta la pulsión de titular los vídeos de la manera más llamativa posible. Introduciendo la palabra “Chernobyl” en el buscador de YouTube es sencillo encontrar vídeos que acumulan millones de visitas. Entre ellos llama especialmente la atención uno: «NUNCA DEBIMOS ENTRAR AQUÍ.. **ENCONTRAMOS ORGANOS** VISITANDO MORGUE EN CHERNOBYL [Shooter]». ¹⁵ «¡Qué puto mal rollo y qué puto *hype* tengo!»,¹⁶ dice en él un *youtuber* español

¹⁴ Fuente: https://elpais.com/cultura/2019/06/05/television/1559752272_162065.html [Última consulta: 17-02-2020].

¹⁵ Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=tzy_-TPEMNA [Última consulta: 17-02-2020].

¹⁶ El momento al que nos referimos ocurre en el minuto 3:32.

mientras se frota las manos esperando el momento de entrar en un depósito de cadáveres abandonado junto a otros dos compañeros *youtubers*. Mal rollo y *hype* –sobreeexcitación–, en eso se podría resumir lo que ha suscitado, sin pretenderlo, la miniserie de HBO, a tenor de la reciente moda del turismo nuclear, mientras que su creador pedía “respeto” desde su cuenta de Twitter.¹⁷ Este problema no es nuevo ni exclusivo de Chernóbil. Los *selfies* en Auschwitz o en el Memorial del Holocausto en Berlín ya han sido ampliamente cuestionados.¹⁸ El debate siempre se plantea en términos de respeto o decoro y la conclusión a la que se llega es la misma: frivolar no es adecuado y este tipo de visitas deberían realizarse con el objetivo de conocer lo que ocurrió para no volver a repetirlo. Pero, ¿qué pasa cuando estos comportamientos se repiten, a pesar de las advertencias? ¿Qué es lo que motiva a seguir visitando Chernóbil como si fuera el decorado de una película? ¿Somos realmente tan frívolos? ¿No será esto síntoma de algo más?

Para pensar en ello recurriremos a otro ejemplo, a otra fascinación reciente que también renace en el verano de 2019. Es, de nuevo, la ficción la que reaviva el sentimiento. Por un lado, la película de Quentin Tarantino *Once Upon a Time... in Hollywood*, presentada en Cannes el 21 de mayo de 2019 y estrenada en Estados Unidos a finales de julio de ese mismo año y, por otro, la segunda temporada de la serie de Netflix *Mindhunter* creada por David Fincher y estrenada el 16 de agosto de 2019.¹⁹ En ambas el reclamo principal no es otro que Charles Manson.²⁰ ¿Cuántas

¹⁷ Las palabras exactas de Craig Mazin, su creador, fueron: «*It's wonderful that #ChernobylHBO has inspired a wave of tourism to the Zone of Exclusion. But yes, I've seen the photos going around. If you visit, please remember that a terrible tragedy occurred there. Comport yourselves with respect for all who suffered and sacrificed.*» Fuente: <https://twitter.com/clmazin/status/1138576162781683712> [Última consulta: 17-02-2020].

¹⁸ En 2017, el artista y cómico Shahak Shapira presentó un polémico proyecto titulado *Yolocaust* en el que combinaba fotos de turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín con imágenes reales de campos de exterminio. Su gesto provocó la indignación de muchos y la vergüenza de los autores de las instantáneas que tomó como fuente. Fuente: <https://yolocaust.de/> [Última consulta: 17-02-2020]. Por otro lado, el 20 de marzo de 2019, el Museo de Auschwitz publicó lo siguiente en su cuenta oficial de Twitter: «*When you come to @AuschwitzMuseum remember you are at the site where over 1 million people were killed. Respect their memory. There are better places to learn how to walk on a balance beam than the site which symbolizes deportation of hundreds of thousands to their deaths.*» Fuente: <https://twitter.com/AuschwitzMuseum/status/1108337507660451841> [Última consulta: 17-02-2020].

¹⁹ Además de las obras mencionadas, en 2019 también se han estrenado documentales (*Manson. Los archivos perdidos*, en Movistar; *Music from an Unsound Mind*, en iTunes y Amazon EE. UU.), libros (*Chaos: Charles Manson, the CIA, and the Secret History of the Sixties*) y cómics (*Charles Manson. Una biografía*, de Random Cómics).

²⁰ A pesar de que en ambas ficciones la presencia del actor que hace de Manson en pantalla es escasa, tanto Tarantino como Fincher no dudan en que Manson sea el principal reclamo de su obra, como

veces más hay que volver a asesinar brutalmente a Sharon Tate?, se preguntaba la periodista Raquel Peláez en un artículo de opinión para *SModa* poco tiempo después de que se estrenara la película de Tarantino.²¹ Parece que una más. No importa Sharon, solo su cadáver torturado. El “fenómeno Manson” vuelve en el cincuenta aniversario de la denominada “masacre de Cielo Drive”. Vuelven los artículos sobre quién fue Manson y qué hizo, sobre su secta, sobre sus desvaríos, sobre “Helter Skelter”, sobre las atrocidades que le hicieron a Tate y a sus amigos aquella noche de agosto de 1969.²² *Psycho killer, qu'est-ce que c'est?* cantaban los Talking Heads. ¿Qué hay en la mente de Manson? Eso es lo que tratan de averiguar los agentes del FBI protagonistas de *Mindhunter*. Ellos lo hacían para trazar perfiles psicológicos que les ayudaran a resolver sus casos, nosotros tan solo por saciar nuestra curiosidad: mal rollo y *hype*.

Teniendo en cuenta esta fascinación por accidentes y por asesinos de otras épocas, cabe preguntarse hasta qué punto este fenómeno está relacionado con la nostalgia. Nostalgia, pues, de Chernóbil; nostalgia de asesinos que ya no son los nuestros. Escribía el crítico musical Simon Reynolds en *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado* (2011), que la nostalgia estaba ahora rigurosamente entrelazada con el complejo consumidor-entretenimiento y que en la intersección entre cultura de masas y memoria personal era donde se engendraba lo retro como forma de relación con el pasado. En su tentativa de ofrecer una definición de este

puede comprobarse en sus tráileres. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=ELeMaP8EPAA> (*Once Upon a Time... in Hollywood*) y <https://www.youtube.com/watch?v=PHIJCyqiaI> (*Mindhunter*) [Última consulta: 17-02-2020].

²¹ Fuente: <https://smoda.elpais.com/moda/cuantas-veces-mas-hay-que-asesinar-brutalmente-a-sharon-tate/> [Última consulta: 17-02-2020].

²² Destacamos algunos ejemplos tan solo de medios españoles. 22 de julio de 2019, en *La Razón*: «Charles Manson: el asesinato de Sharon Tate y el comienzo de una leyenda maldita». 4 de agosto de 2019, en *El País*: «Charles Manson, el asesino que puso fin al verano del amor»; en *El Periódico*: «Anatomía de la Familia Manson y los salvajes asesinatos que cometió hace 50 años» y en *Eldiario.es*: «50 años de la matanza de Charles Manson, el psicópata que formó a despiadados asesinos con sexo y LSD». 8 de agosto de 2019, en *El Confidencial*: «Apocalipsis racial en plena era del amor: así fueron los crímenes de Charles Manson». 9 de agosto de 2019, en *El Mundo*: «Charles Manson y Sharon Tate: "Mira, zorra, te vas a morir y no me importa nada"»; en *El Español*: «Los 9 detalles reales de los asesinatos de Charles Manson que aparecen en lo nuevo de Tarantino»; en *ABC*: «Charles Manson y Sharon Tate: el crimen que cerró los sesenta». 15 de agosto de 2019, *Vanity Fair España* vuelve a publicar una entrevista realizada al criminal en 2011 en la que se destaca lo siguiente: «Por la actualidad del personaje, recuperamos esta entrevista que ofreció en exclusiva a *Vanity Fair* en mayo de 2011, cuando se cumplían 45 años de aquellos crímenes. Una conversación desde la cárcel en la que el criminal hablaba por primera vez con un medio después de dos décadas de silencio.». Todas las fuentes proceden de las webs oficiales de los medios citados, con última consulta el 17-02-2020.

concepto, Reynolds apuntaba que la sensibilidad retro no tiende a idealizar ni a sentimentalizar el pasado, sino que busca que el pasado le divierta y le fascine.²³

Ya en 1985 observaba Neil Postman que la gramática del medio televisivo no permitía el acceso al pasado porque todo lo que en él se presentaba se experimentaba como si sucediera ahora. Era un medio, pues, centrado en el presente, pero un presente continuo e incoherente; un medio cuya estructura estaba dirigida a proporcionar imágenes y fragmentos, lo cual imposibilitaba el acceso a la perspectiva histórica. «Nos estamos volviendo incapaces de recordar. Porque si el recordar ha de ser algo más que nostalgia, requiere una base contextual –una teoría, una visión, una metáfora– *algo* dentro de lo cual sea posible organizar los hechos y discernir los modelos»,²⁴ advertía. La teoría de Postman explica, en parte, cómo se llega al punto en el que nuestra relación con el pasado pueda ser desde la sensibilidad retro: es el medio televisivo el que ha acabado modificando nuestra manera de pensar y el contenido de nuestra cultura, adaptando todo a la forma televisiva, que no es otra que la forma del espectáculo, del entretenimiento, donde los hechos permanecen aislados, despojados de cualquier conexión con el pasado, con el futuro o con otros acontecimientos. En sus palabras: «Nuestro “ministro de cultura” es huxleyano, no orwelliano, y hace todo lo posible para alentarnos a mirar continuamente. Pero lo que miramos es un medio que nos presenta la información de tal manera que resulta simplista, insustancial, no histórica y no contextual; es decir, información disfrazada de entretenimiento.»²⁵

Ante esto hay dos posibles interpretaciones: accederemos al pasado solo si nos entretiene o, algo mucho peor, el pasado solo se presentará como forma de entretenimiento.²⁶ En la primera, el sujeto, al menos, puede ser consciente de su nostalgia. Como no romantiza ni idealiza el pasado, como observaba Reynolds, sino que su recuperación tiene que ver con lo lúdico, hay posibilidad de memoria, de que esta nostalgia también sea crítica, de que se inserte en un contexto. En la segunda,

²³ Cf. REYNOLDS, S., *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, Trad. Teresa Arijón, Caja Negra, Buenos Aires, 2012, pp. 27-28.

²⁴ POSTMAN, N., *Divertirse hasta morir: el discurso público en la era del “show business”*, Trad. Enrique Odell, La Tempestad, Barcelona, 2012, p. 115.

²⁵ Ibidem, p. 118.

²⁶ Sobre la posibilidad del acceso al pasado y la memoria en nuestros días, véase HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D., «El pasado y sus enemigos. Sobre la inactualidad de lo contemporáneo», *Pensamiento*, vol. 74, Nº 280, enero-abril, 2018.

por el contrario, la nostalgia sí que idealizaría el pasado. Lo haría perpetuando sus imágenes fragmentadas y despojadas de cualquier contexto a través de múltiples productos culturales destinados al entretenimiento. Al no existir una base contextual, el ejercicio de memoria se haría imposible, solo habría información, como señalaba Postman.

«¿La nostalgia obstaculiza la capacidad de avanzar de nuestra cultura? ¿O somos nostálgicos precisamente porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y por lo tanto debemos mirar inevitablemente hacia atrás en busca de momentos más potentes y dinámicos?»,²⁷ se preguntaba Reynolds. Y parece que Diego S. Garrocho le responde desde el titular de una entrevista realizada con motivo de la publicación de su reciente ensayo *Sobre la nostalgia. Damnatio Memoriae* (2019): «Somos una generación forzada a vivir la nostalgia porque se nos han truncado las esperanzas en el futuro». En el titular, no obstante, se han modificado un par de palabras que alteran significativamente el sentido de su afirmación. Lo que él dijo fue esto, ciertamente, más interesante: «Somos una generación a la que se le ha forzado a vivir esa nostalgia en la medida en que se le han truncado las esperanzas en el futuro.» Y ¿cuál es esa nostalgia? La que romantiza; la que no puede imaginar una revolución que no fuera como Mayo del 68, con los adoquines, la arena de las playas y los puños en alto.²⁸ Entonces, volviendo al tema de los accidentes y asesinatos del pasado, lo grave no es que la nostalgia invite a la peregrinación masiva hacia Chernóbil o a las salas del cine para volver a atisbar la locura del ya fallecido Charles Manson, lo grave sería que esta nostalgia nos acabe impidiendo reconocer nuestros propios accidentes y asesinatos; que esta nostalgia sea la constatación de que ya no somos capaces de imaginarlos.

VI. ESPECTROS DE WARHOL

En 1993 Jacques Derrida escribía *Espectros de Marx*, una obra en la que formulaba la necesidad de recuperar el pensamiento de Karl Marx para su tiempo. Lo escribía en una coyuntura, no olvidemos, en la cual el filósofo alemán había sido dado por muerto. Pero, si Marx estaba muerto, ¿por qué algunos se empeñaban en

²⁷ REYNOLDS, S., *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, op. cit. p. 14.

²⁸ La entrevista completa puede ser encontrada aquí: https://www.eldiario.es/cultura/filosofia/Hoy-sonamos-hacer-revolucion-padres_0_887511955.html [Última consulta: 17-02-2020].

darle repetida sepultura? Según Derrida, esta obsesión por certificar su defunción solo podía significar la constatación de que sus espectros seguían insistiendo; de que sus ideas aún tenían algo que decir sobre el mundo. Sin embargo, Derrida no tratará de replicar el análisis marxista de manera dogmática en su presente, sino que, como entiende que la herencia de Marx es heterogénea, que no solo hay un espectro de Marx sino varios, lo que demanda rescatar es su espíritu crítico, aquel que le permitió pensar el presente.²⁹ En definitiva, Marx sin sus nostalgias.

En los años sesenta, Andy Warhol pensó en sus propios accidentes y, además, fue capaz de representar la experiencia de su presente con un lenguaje que transmitía esa experiencia. El resultado fue la serie «Muerte y desastre». Lo que reivindicamos en esta investigación es el gesto de Warhol, es decir, la posibilidad de pensar nuestra propia muerte y nuestros propios desastres como Warhol hizo con los suyos. Para eso, primero es necesario estudiar cómo lo hizo Warhol y con qué medios.

«Si queremos impedir que habitemos mañana en la dimensión planetaria de un accidente integral, que podría abarcar, mediante reacciones en cadena, una multitud de incidentes y siniestros, tenemos que edificar, habitar y pensar desde ahora el laboratorio del cataclismo, *el museo del accidente del progreso técnico*»,³⁰ afirmaba Paul Virilio en el año 2005. Es decir, la idea del “museo del accidente” como herramienta para exponer nuestros accidentes y pensar en los peligros que encierran nuestros modos de vida; para reflexionar, en última instancia, sobre nuestra propia finitud. Necesitamos, pues, una escatología del presente para ser capaces de distinguir lo que aparece de lo que sucede; para que esta subordinación al momento presente, al tiempo real, que nos deja cada vez más expuestos a las amenazas sin que seamos capaces de identificar su procedencia, no nos ciegue y nos prive tanto del pasado como del futuro. Luchar contra esto es contextualizar, crear

²⁹ «Seguir inspirándose en determinado espíritu del marxismo sería seguir siendo fiel a lo que ha hecho siempre del marxismo, en principio y en primer lugar, una crítica *radical*, es decir, un procedimiento capaz de autocrítica. Esta crítica *pretende*, en principio y explícitamente, estar abierta a su propia transformación, a su reevaluación y a su auto-reinterpretación.» DERRIDA, J., *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, Madrid, 2012, p. 102.

³⁰ VIRILIO, P., *El accidente original*, Trad. Irene Agoff, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009, p. 46.

el mapa que nos permita volver a ubicarnos y, desde ahí, reflexionar y sentar las bases para poder imaginar.

Se ha estudiado la obra de Andy Warhol en relación con su contexto para entender de qué manera sus piezas permitían ubicar al sujeto en su época y en relación con una serie de problemas concretos. No obstante, como señalábamos al comenzar esta introducción, la época de Warhol ya no es la nuestra; nuestros accidentes y asesinatos tienen más que ver con lo que ocurrió en Totalán y Christchurch que con Chernóbil o Cielo Drive. Y en este punto ya no se trata tanto de cómo nos comportamos “ante el dolor de los demás” pantalla mediante, es decir, de que nos hayamos acostumbrado a las imágenes en tiempo real de muertes, de violencia o de accidentes, pues el tema de la corrupción de nuestra sensibilidad es algo que, como señalaba Susan Sontag, se lleva denunciando desde hace siglos: «El argumento según el cual la vida moderna consiste en una dieta de horrores que nos corrompe y a la que nos habituamos gradualmente es una idea fundadora de la crítica de la modernidad; si bien la crítica es casi tan antigua como la modernidad misma.»³¹ El problema, por lo tanto, no es que uno se haya acostumbrado a lo que mira, sino que ya no sea capaz de interpretarlo. Si parece que entendemos cómo miramos, de lo que se trata es de volver a saber qué es lo que estamos mirando. En eso se podría resumir nuestra investigación, en comprender qué miramos cuando miramos «Muerte y desastre» de Andy Warhol.

³¹ SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, op. cit., pp. 90-91.

CONCLUSIONES

Como ya relatamos en uno de los capítulos que componen esta investigación, se estima que, entre los años 1963 y 1965, el artista Andy Warhol tomó una fotografía de una explosión nuclear encontrada entre las páginas de un periódico y encargó realizar una plancha de la misma al taller de Golden en Nueva York. Cuando la obtuvo, serigrafió en blanco y negro –seguramente con ayuda de uno de sus colaboradores más cercanos en esa época, Gerard Malanga– la imagen en la que aparecía el hongo resultante de la explosión veintiocho veces sobre un lienzo cubierto por pintura acrílica roja.

Volvemos a incidir aquí sobre este hecho porque la pieza, denominada *Atomic Bomb* (Fig. 8 –p. 43–), posicionó a Andy Warhol dentro de una tradición de artistas que, tras la Segunda Guerra Mundial, se enfrentaron en sus representaciones a la experiencia tanto de la guerra como del horror atómico. La atención puesta en el detalle y en lo anecdótico a la hora de contar este episodio no es fortuita, pues Warhol se enmarca en esta tradición, sí, pero de una manera muy particular. En primer lugar, elige una representación ya dada, en su caso una fotografía, y decide reproducirla mecánicamente a través de la técnica de la serigrafía. El resultado es una representación de segundo grado, es decir, una representación de una representación, que, además, ha alterado significativamente la apariencia de la fuente originaria. En la obra de Warhol, la fotografía tomada del periódico ha perdido su carácter fotográfico y, por tanto, su validez como presunto testimonio documental de lo que habría sido una explosión nuclear, al haber seguido unos criterios artísticos concretos: por un lado, la pérdida del detalle de la imagen debido a la saturación y contraste resultado de la copia serigráfica y, por otro, la reproducción múltiple de la imagen subyugada al formato de cuadrícula con el objetivo de crear una composición propia a partir de las variaciones de dicha imagen. Así, el producto resultante es una obra que tiene como objeto una explosión nuclear donde se ha perdido casi toda referencia visual al acontecimiento que representa como consecuencia de las elecciones formales del artista.

En segundo lugar, al tomar una fotografía no realizada por él y al haber tenido ayuda de un colaborador –quien podría incluso haber llegado a realizar el acto de la

reproducción mecánica de la imagen en lugar de Warhol– nos encontramos con un artista que aborda el tema del horror atómico y de la guerra desde una postura distanciada, en la que parece no haber reflexión previa ni tampoco intención de que su obra se convierta en declaración o denuncia de nada. Es decir, no existe implicación, ni artística ni moral, en un tema central tras la Segunda Guerra Mundial que marcó al conjunto de los artistas e intelectuales de la época protagonizando buena parte de la literatura de mediados del siglo XX.

Pero, como ya hemos dejado claro a lo largo de toda nuestra Tesis Doctoral, *Atomic Bomb* es una pieza que debe ser juzgada teniendo en cuenta que forma parte de un conjunto, es decir, ha de relacionarse con la serie en la que se enmarca; una serie dedicada al tema de la muerte denominada «Muerte y desastre» en la que Warhol aborda este asunto siguiendo los mismos patrones que acaban de ser descritos, esto es, de manera mecánica e impersonal y excluyendo cualquier tipo de intención edificante. De acuerdo con esto, entendimos que el artista no representaba la bomba atómica de ese modo por un motivo especial, prescribiendo un significado concreto, siendo esta una pieza singular dentro de su *corpus* artístico; en realidad, esta imagen, al igual que las que conforman la serie de la muerte, tan solo representaba un elemento más dentro de toda la colección de imágenes pop warholianas. Una colección que podría ser descrita como un todo homogéneo en el que escenas de muerte y productos de consumo se intercalan y presentan el mismo tratamiento. Esto, afortunadamente, tiene explicación; responde a una serie de cuestiones que han sido esgrimidas en esta investigación y que intentaremos sintetizar a continuación.

Aproximadamente treinta años antes de que Warhol se dispusiera a serigrafiar la bomba atómica de manera desapasionada y sin ningún tipo de compromiso, en Estados Unidos estaba teniendo lugar un importante debate en torno al papel que debía jugar el artista dentro del conjunto de la sociedad. El incremento de la desigualdad y de la miseria tras el Crac del 29, por una parte, y el ascenso del fascismo, por otra, colocó a los artistas ante una situación en la que su compromiso con la realidad resultaba ineludible. Así pues, unos entendieron que dicho compromiso pasaba por alinearse con las posiciones socialistas y comunistas

adoptando su tendencia –tomando la terminología de Walter Benjamin–⁴⁸⁶ y otros trataron de integrar estas ideas en sus propuestas sin renunciar al carácter modernista de sus representaciones. Sin embargo, con el paso de los años y, sobre todo, a partir de 1940, cuando el antiestalinismo se asentaba entre los artistas e intelectuales estadounidenses decepcionados con la experiencia revolucionaria soviética, entre otros muchos motivos, por su falta de libertades y su desprecio hacia el arte de vanguardia, el compromiso asociado a la tendencia socialista-comunista perdió legitimidad y fue diluyéndose, prevaleciendo la modernista.

En el contexto estadounidense, aquel sobre el que hemos centrado nuestra investigación, la tendencia modernista acabó siendo reducida a un único movimiento: el expresionismo abstracto. El hecho de que todas las manifestaciones artísticas vinculadas con las vanguardias europeas acabaran siendo desplazadas hacia los márgenes y de que la atención se dirigiera hacia este único punto de vista, respondió, como ha sido convenientemente señalado, al intento de construir un arte de vanguardia propiamente americano que rivalizara con el europeo para disputar la hegemonía cultural tras la Segunda Guerra Mundial. Esta batalla también se medía en términos ideológicos, pues la retórica del expresionismo abstracto remitía a ciertos aspectos de la lógica del capitalismo liberal de nuevo cuño que Estados Unidos trataba de exportar más allá de sus fronteras, postulándolo como la única alternativa capaz de salvaguardar la libertad del individuo frente al modelo opresor del totalitario sistema comunista. Dentro del debate, la posición liberal estableció una tercera vía que, en Estados Unidos, acabó imponiéndose sobre aquella otra más conciliadora que todavía trataba de aunar el compromiso político con el arte de vanguardia. Esta nueva vía reivindicaba la autonomía del arte y la completa libertad creadora del artista. Así pues, el arte ideal, auténtico y verdadero no seguiría directrices externas ni imitaría a los maestros del pasado sino que habría sido creado por un artista que, alienado del mundo, hallaba el impulso artístico en su interior y creaba bajo sus propias reglas a través de un lenguaje genuino.

Al menos durante dos décadas, este fue el modelo triunfante en Estados Unidos; el que instituciones culturales y crítica respaldaron y aquel que definió qué obras eran arte elevado y cuáles no y, por consiguiente, qué artistas eran dignos de

⁴⁸⁶ Véase BENJAMIN, W., «El autor como productor», en: BENJAMIN, W., *Obras, libro II / vol. 2*, op. cit.

ser patrocinados, promocionados y expuestos y quiénes no. Es decir, durante este tiempo, el arte de calidad se identificó con el expresionismo abstracto y el debate en torno al compromiso se concluyó esgrimiendo la necesidad de la independencia del artista para crear “desde sí mismo”, alejado de dogmas y condicionamientos políticos. Entendieron que el verdadero compromiso del artista para con la sociedad resultaba del compromiso del artista consigo mismo. Con esto, el arte americano más representativo del momento se caracterizó por su hermetismo y por su aparente desconexión con aquello que comúnmente los artistas habían denominado “la vida”, esto es, lo material, lo concreto y lo cotidiano.

Ahora bien, a pesar de que la naturaleza del lenguaje abstracto no permitiera las afirmaciones políticas directas, algunos expresionistas abstractos americanos, reteniendo restos de la conciencia social aprehendida en los años treinta, no renunciaron del todo a su compromiso con la realidad e intentaron transmitir un mensaje anticapitalista y antimaterialista a través de sus representaciones, aunque, como se ha señalado, sus posiciones fueron bastante ingenuas. Al entender que la decadencia de occidente era producto de la racionalidad instrumental y de la sumisión del espíritu al consumismo y a la superficialidad, su propuesta trataba de reconectar a los hombres con sus orígenes para así llegar a una especie de estadio primitivo no contaminado desde el que socavar el sistema capitalista. Sus análisis no apuntaron en la dirección adecuada y, por tanto, sus soluciones resultaron estériles e imposibles de aplicar en el contexto socioeconómico de la época. Sin embargo, realmente no se puede afirmar que su intención fuera del todo apolítica o neutral, como trataba de apuntalar una crítica empeñada en ensalzar tan solo las características formales de las obras excluyendo cualquier tipo de motivación externa.

En los años cuarenta, en Estados Unidos, nos encontrábamos, entonces, en un escenario en el que coexisten, al menos, tres maneras de entender el compromiso. Una respaldada por las instituciones y crítica, otra desplazada hacia los márgenes pero que todavía gozaba de cierto prestigio y una tercera totalmente deslegitimada. Cada una se relacionaba con la realidad mediante un lenguaje propio y a través de una serie de códigos bastante definidos que son resultado del planteamiento artístico que cada movimiento establecía para llevar a cabo su cometido. Es decir,

una vez que el artista se ubicaba y decidía qué papel debe jugar dentro del conjunto de la sociedad, el foco se pondría en el cómo, en qué estrategia representacional sería la adecuada para comprometerse con el mundo en los términos deseados. Hemos asumido que existe, pues, una cierta coherencia entre cada movimiento, cada estrategia o tendencia artística y cada forma de entender el compromiso.

Así, hemos llegado al punto en el que esta primera cuestión se entrelaza con lo que nos llevó de manera más concreta a Warhol, a la muerte y a su pieza *Atomic Bomb*. Los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki despertaron la conciencia de ciertos artistas e intelectuales que contemplaron con temor el nacimiento de una nueva amenaza; una que ponía en peligro al planeta y a sus formas de vida. La utilización de la energía atómica como un recurso bélico más erigía un campo de batalla en el que la devastación total y el fin de la existencia humana eran, de hecho, una posibilidad. La tentativa de racionalizar lo ocurrido y todos los intentos de justificación por parte de los responsables del ataque no hicieron más que avivar una ferviente crítica hacia la lógica instrumental, de medios-fines, que había orientado aquella acción. El horror atómico no podía ser reducido a estadísticas y cálculos velados en términos de beneficios y pérdidas. En esta confusa coyuntura afloró la desconfianza en la razón y la necesidad de encontrar alternativas que rescataran la dimensión moral para explicar lo vivido y orientar al ser humano. En el ámbito del arte, la recuperación del mito y la utilización del lenguaje abstracto surgen, pues, desde este impulso. Así, aunque, por un lado, todavía se siguieran haciendo denuncias a través del lenguaje tradicional, como fue el caso de los artistas adscritos al realismo socialista, por otro, las reflexiones abstractas pretendieron reflejar el nuevo significado de la experiencia humana, comprendiendo que el naturalismo ya no era adecuado, ni estética ni moralmente, para tratar los horrores modernos.

En un contexto en el que los medios de comunicación ya mostraban los horrores del mundo moderno con todo lujo de detalle, el arte ya no podía ocupar ese espacio. Su tarea no era la del periodismo. El arte debía elevarse por encima de este para poder transmitir un mensaje más trascendental que propiciara una reflexión más profunda. Así es como pensaban los expresionistas abstractos, por ejemplo, que se negaban a mostrar lo abyecto en sus representaciones. Lo que pretendían, por el

contrario, era remitir al horror y a la experiencia de la guerra pero sin necesidad de reproducir explícitamente ninguna de sus imágenes: ni soldados en el frente, ni cadáveres, ni mujeres llorando, ni niños hambrientos, ni ciudades desoladas. Entendían que mostrarlo todo significaba ponerse a la altura de la prensa en su faceta más sensacionalista, revolcarse en el lodo de la vida diaria, ya que, según su lógica, describir el horror equivalía a aceptarlo. Si, como decíamos, en Estados Unidos esta fue la tendencia respaldada por crítica e instituciones durante años, nos encontramos con que la reflexión más visibilizada en torno a la angustia existencial y la guerra ni mentó el horror, ni aludió a sus causas ni consecuencias.

No obstante, como también se ha examinado, en los márgenes de la corriente “oficial”, surgieron una serie de manifestaciones artísticas que no compartieron la propuesta del expresionismo abstracto y que sí quisieron mostrar y hablar de lo que estaba ocurriendo. Cuando este movimiento perdió influencia entre los artistas más jóvenes, es decir, aproximadamente a mediados de los años cincuenta, coincidiendo con la muerte de uno de sus principales referentes, Jackson Pollock, nuevas formas de expresión trataron de vincularse de nuevo con “la vida”. Así, queriendo volver a incorporar en el arte los objetos y problemas de la vida cotidiana, los artistas también acabaron articulando discursos que tenían que ver con lo que sucedía en Estados Unidos, es decir, con el tipo de sociedad consumista originada tras la guerra y con los problemas derivados de esta. Como consecuencia de este cambio, la muerte y la violencia empezaron a ser temas centrales en muchas de sus piezas y la manera de abordarlos fue mucho más explícita y provocadora.

A mediados de los años cincuenta, inmediatamente después del “declive” del expresionismo abstracto y, en gran parte, como reacción a sus excesos, en Estados Unidos surgen una serie de movimientos artísticos de diversa índole. No obstante, en el contexto de nuestra investigación nos han interesado aquellos que volvieron a la tradición vernácula sin ambages: el *happening*, el *assemblage* y el *pop art*. Cada uno de ellos también necesitó encontrar el lenguaje adecuado para relacionarse con el mundo y con sus demandas; un lenguaje que tenía que dejar atrás las formas abstractas para encontrar sus propios códigos.

Como vimos, el *happening* situó la acción en el centro de su praxis. En este sentido, renunciaba a la materialidad del lienzo y de la pintura o escultura y

trabajaba con los cuerpos y con el espacio, reinterpretando, a su modo, el concepto de “pintura de acción”, rescatando sus implicaciones performativas. La participación del público se volvía ahora imprescindible, cuestionando así la idea del artista-genio, todavía muy arraigada, y, además, los objetos de la vida cotidiana se incorporaron a los ambientes en los que transcurría la acción expandiendo de este modo el campo de lo estético. Estos dos factores plantearon nuevas formas de relación entre el artista, la obra y el público, y entre el arte y la vida. De acuerdo con lo primero, las obras no surgían desde la individualidad del artista, sino de un esfuerzo combinado, de la suma de pequeños fragmentos. Y en relación con lo segundo, el acontecimiento artístico no trataba de ennoblecer la realidad, sino de apropiarse de ella a través de una acción. Por otro lado, como se constituían en el momento, producto del azar y de la improvisación, el carácter irrepetible del *happening* enfriaba su relación con el mercado del arte, lo cual le concedía cierta libertad al artista para expresar cualquier idea dejando a un lado las convenciones sociales. Así pues, se abría la posibilidad de examinar cualquier asunto bajo una nueva perspectiva. El *happening*, por tanto, activaba la imaginación y potenciaba la reflexión crítica; de ahí que su lógica encajara muy bien con las demandas de la sociedad civil y con las movilizaciones sociales de los años sesenta en Estados Unidos.

El *assemblage*, por su parte, también superó los límites de la pintura y de la escultura, liberándose tanto del marco como del pedestal. Combinando ambas esferas, tomó sus principios de la práctica del *collage* pero los llevó más allá, hacia la tridimensionalidad. El objeto cotidiano también fue protagonista en sus experimentos de yuxtaposición, advirtiéndose un interés por los desperdicios de los modos de vida consumista debido a sus evidentes connotaciones. Con ellos construyeron piezas que no solo se quedaban en la dimensión estética y poética de la recuperación de fragmentos de vida, sino que aludían a sus significados sociales, evocadores de la vida americana contemporánea. Se recuperaba, así, el carácter alegórico o metafórico del arte. En este sentido, la obra de estos artistas, mediante una actitud en ocasiones irónica y valiéndose del shock y de la provocación, se convirtió en denuncia. Ya no representaba, sino que presentaba, y, además, en ocasiones de manera muy explícita, problemas concretos de la sociedad americana del momento, como indicábamos en el capítulo dedicado a este tema.

Por último, nos encontramos con el arte pop, corriente en la que se enmarcó Andy Warhol jugando un papel fundamental en la definición del carácter propio de la vertiente norteamericana. Como señalamos, este tipo de pop se caracterizó por la apropiación tanto de las imágenes de la cultura de masas como de sus técnicas expresivas. La aspiración del artista pop americano a la frialdad, a la impersonalidad y a la apariencia mecánica propia de los objetos producidos en serie, eliminaba la dimensión subjetiva tan presente en el expresionismo abstracto y aún arraigada en las dos corrientes anteriormente descritas. Además, la elección de imágenes simples y de comprensión inmediata reforzaba su voluntad de objetivismo. Fue la conjunción de ambos factores lo que le otorgó una identidad propia a este movimiento y lo que estableció una de las mayores diferencias con respecto del arte pop desarrollado en Inglaterra a comienzos de los años cincuenta. La pretensión de objetividad imponía una distancia con respecto al objeto o al tema mostrado. El artista ya no pretendía decir nada acerca de lo que representaba, sino, tan solo, registrarlo. Esto, además de suponer una nueva forma de enfrentarse a los objetos e imágenes de la vida cotidiana, lo que desencadenaba es la pérdida –voluntaria– de la autoridad del artista en favor del espectador, quien era ahora el encargado de completar la obra y de cargarla de significados.

Así pues, extrayendo algunas conclusiones de cada movimiento, nos hemos encontrado con que los primeros momentos de las vanguardias surgidas tras el expresionismo abstracto y que hemos examinado en nuestra investigación coinciden en varios aspectos. En primer lugar, en entender que comprometerse con la realidad pasaba necesariamente por incorporar en sus obras las imágenes y los objetos de la vida cotidiana. Y, en segundo lugar, en cuestionar la autoridad del artista y, con ello, los significados unívocos de las obras de arte. Ahora, excluyendo al pop de nuestro análisis, algunos artistas, además, también compartieron la necesidad de no quedarse en la dimensión formal de este gesto, sino en que la incorporación de “la vida” se articulara en torno a un discurso de carácter social o político. Dentro de cada corriente, hubo artistas que, en este sentido, fueron más formalistas y otros que fueron más comprometidos. Así, acabamos distinguiendo dos temperaturas que justo pueden ubicarse en dos puntos concretos del mapa artístico estadounidense. De este modo, estableciendo una visión panorámica, entendimos que la escena neoyorquina, arrastrando todavía algunos vicios del

expresionismo abstracto, estuvo ligeramente más ensimismada que la californiana, mucho más combativa.

Excluimos al arte pop de este último análisis porque, dentro de este espectro formal e ideológico, es el movimiento que rompe con la inercia de los debates que comenzaron en los años treinta. Sin negar su deuda con el *assemblage* y el *happening* –recordemos que estos tres movimientos fueron coetáneos y se retroalimentaron–, su postura, sin embargo, es radicalmente diferente a todo lo que se había presentado hasta la fecha: sus obras no pretendieron ser denuncia –ni loa– de aquello que representaban; tampoco expresar ningún tipo de sentimiento personal sobre lo mostrado. Es en este escenario donde hemos enmarcado a Andy Warhol y donde encaja el tratamiento que este aplica a *Atomic Bomb* y a toda la serie «Muerte y desastre», tal como aquí se ha analizado. La muerte, la violencia, los accidentes, aquello que los expresionistas abstractos no quisieron mostrar y que, poco después, el *happening* y el *assemblage* en sus versiones más reivindicativas sí hicieron, a su manera, a través de otros lenguajes, y amparándose cada uno en sus propias convicciones morales, ahora se muestra pero sin pretender decir nada sobre ello –al menos, desde el punto de vista del creador–; la moralidad, en el planteamiento pop de Warhol, no tiene cabida. La imagen de una explosión nuclear se contemplaba del mismo modo que la imagen de una lata de sopa de tomate, lo cual no es más que producto y descripción perfecta de su tiempo.

Los años sesenta acababan de comenzar. *Camelot* aún era posible. Marilyn Monroe recibía emocionada el Globo de Oro a mejor actriz de comedia o musical por su papel en *Some Like It Hot* (1959). Elizabeth Taylor se convertía en la actriz mejor pagada de Hollywood e iniciaba su mediático romance con Richard Burton. Cassius Clay ganaba la medalla de oro de boxeo en la modalidad de pesos pesados en los Juegos Olímpicos de Roma. Martin Luther King Jr. encabezaba la marcha sobre Washington por el Trabajo y la Libertad. Luego Monroe se suicidó. Kennedy fue asesinado. Clay – ahora Alí– se negó a acudir al servicio militar para luchar en la Guerra de Vietman. Luther King fue abatido por un francotirador mientras saludaba a sus seguidores desde el balcón de un motel en Memphis. Los seguidores de Charles Manson asesinaron a Sharon Tate, Jay Sebring, Voytek Frykowski y Abigail Folger y escribieron “*death to pigs*” en las paredes con su sangre... Y, en medio de esta

coyuntura, surgió una serie que lo resumía todo: «Muerte y desastre»; la constatación de la caída del “sueño americano” elaborada desde el punto de vista más honesto para con su época posible, el del espectador que fue partícipe de todo aquello... a través de los medios de comunicación. Un tipo de espectador pasivo encarnado en aquel Warhol que solo empezó a tomarse la muerte en serio cuando recibió tres disparos en el pecho y estuvo a punto de morir.

Como se ha resaltado a lo largo de esta investigación, hablar de «Muerte y desastre» es hablar de los medios de comunicación porque Warhol introdujo este elemento en el debate en el momento en el que decidió apropiarse de sus imágenes y de su lenguaje. Como vimos, el tratamiento aplicado a la pieza *Atomic Bomb* no es la excepción, sino que se halla en toda la serie sobre la muerte. Y se halla en esta serie porque, en realidad, se halla en toda su obra producida entre 1962 y 1965. Imágenes de deportistas y actores famosos, de escenas de películas hollywoodienses, de productos de consumo, presentados en los mismo términos que escenas de suicidios, de accidentes automovilísticos, de revueltas raciales... El punto en común son los *mass media*. Estas escenas compartían –y comparten hoy en día– espacio en los periódicos, en la televisión, en la radio. Un reportaje fotográfico sobre la América económicamente deprimida podía ser interrumpido perfectamente por un anuncio sobre aspiradoras, al igual que estridentes melodías de comerciales radiofónicos daban paso a las noticias más escabrosas. La muerte como un elemento más; sus imágenes: ubicuas, repetidas, trivializadas. Son los medios de comunicación quienes la introdujeron incesantemente en la vida cotidiana; quienes la convirtieron en presencia rutinaria carente de sentido.

Un mundo saturado de imágenes de muerte, pero, a su vez, privado de muerte, pues, desde el siglo XX, en las sociedades occidentales esta se ha convertido en tabú, como hemos intentado dejar claro en anteriores capítulos. Su rechazo coincidió no solo con la necesidad individual de felicidad, sino, sobre todo, con el deber moral de contribuir a la felicidad colectiva evitando todo tipo de exteriorización de la tristeza y del sufrimiento. Así, al ser humano se le arrebató su muerte y la de los demás y solo se le devuelve si no la utiliza para perturbar a los vivos. La muerte real desaparece, pero la muerte como fuente inagotable de anécdotas sigue siendo rentable; de ahí su presencia en los medios de comunicación

–y en la literatura y en las artes visuales–; de ahí, también, la fascinación del público, el morbo, la curiosidad obscena ante lo “prohibido”.

En este contexto comenzó Warhol a crear «Muerte y desastre» en 1962. Lo hizo siguiendo los consejos de dos amigos. Uno le instó a reflejar iconográfica y formalmente la “esencia de América”. Eso pasaba por borrar su rastro personal, por eliminar la pincelada, el gesto, por volverse frío como una cadena de montaje y, con técnicas frías, mecánicas, representar los clichés del modo de vida americano. Otro le advirtió que debía destacar también su cara oculta, su modo de muerte, pues así, de paso, la crítica se lo tomaría más en serio como artista. No hubo más. Esta serie no es su *J’acusse* personal. Cualquier tentativa de interpretar su intención en estos términos sería inadecuada. Warhol nunca quiso reflejar a las “víctimas de su tiempo”. Y, sin embargo, lo hizo. Y no solo a las víctimas, sino, indirectamente, a sus verdugos.

Para desentrañar esto, en nuestra investigación, hemos tenido que dejar atrás las intenciones de Warhol y centrarnos únicamente en su obra. Entendimos, pues, que una vez que la obra se expuso al público, el hecho de que el artista empezara a trabajar en ella por motivos superficiales o de que no quisiera hacer crítica social, no tenía tanto peso como el resultado de su acción. Así pues, hemos atendido a lo que muestra Warhol, a cómo lo muestra y a las relaciones entre forma y contenido vinculando estas con su contexto social, económico, cultural y político. Del análisis conjunto de todos estos elementos, surge la interpretación sostenida en esta investigación.

El mundo que subyace en «Muerte y desastre» es el que inauguraron los años sesenta. El proceso de aceleración de la realidad había comenzado. La velocidad contaminó el tiempo. La instantaneidad, la ubicuidad y la inmediatez definían ahora la temporalidad, acelerando los ritmos vitales y volviendo la vida cotidiana asfixiante y desconcertante para el ser humano, incapaz de asimilar lo que acontecía. Esta mutación en la noción del tiempo también tuvo consecuencias en el espacio: lo transformó, acortó sus distancias, el mundo se volvió global; lo que sucedía en un lugar recóndito podía conocerse en sus antípodas en cuestión de días, horas o minutos, según avanzaran las tecnologías de la comunicación. La globalización o tercera etapa del capitalismo, capitalismo tardío, posmodernidad... Todo designa lo

mismo: una nueva fase en el modo de producción que ha acabado desdiferenciando todas las esferas –económicas, culturales, políticas– y suprimiendo las distancias. Pero a medida que las distancias exteriores disminuían, las interiores, las de los individuos con respecto a sí mismos y con el resto de los individuos, aumentaban.

La sociedad se estructuraba en torno a individuos cada vez más aislados, organizados en falsas comunidades por experiencias colectivas mediatizadas que no unían, sino que acababan separando. Poderes externos al servicio de la ideología del capitalismo liberal ejercían violencias que tenían como objetivo aumentar las distancias y difuminar lo que acontecía, haciendo incomprensible la realidad y desorientando al ser humano. Así, la fragmentación social y la precarización total de la vida dieron como resultado la falta de reconocimiento de la propia existencia humana y de sus horizontes y es fuente de desequilibrios psicológicos cuya expresión extrema sería el suicidio, pero, también, el crimen.

Como se ha señalado a lo largo de esta Tesis, en un mundo privado de muerte, la muerte se presenta únicamente como anécdota; la muerte y todos sus derivados, desde crímenes, asesinatos, atentados, accidentes, suicidios, catástrofes medioambientales, guerras, etc. Los medios de comunicación se encargan de convertir en suceso todo aquello que no tiene una categorización clara, y en acontecimiento cualquier situación morbosa que pueda ser explotada económicamente. Con esto, todo acaba siendo vaciado de sentido y convirtiéndose en un mero espectáculo. El individuo, obnubilado, es incapaz de desentrañar qué es lo que subyace, pues todo se le presenta como algo aislado. No se establece la relación que une cada caso entre sí ni se vincula con una determinada ideología. Se pone mucho esfuerzo, además, para que todo permanezca aislado e indiferenciado. Así es mucho más fácil ejercer control sobre los individuos, alentando la disuasión civil, haciéndoles creer que no tienen posibilidad de cambiar nada, que son meros espectadores de lo que acontece.

Tal como se ha analizado, la obra de Warhol se centró en dos elementos fundamentales que definen esta realidad: los medios de comunicación de masas y el nuevo sujeto político, el espectador o *voyeur*. En este sentido, la nueva sensibilidad derivada de esta situación, el voyeurismo, nacido de las transformaciones en las relaciones entre la subjetividad y la tecnología, ha sido imprescindible para

entender la manera en la que Warhol se relaciona con los temas que protagonizan sus obras. Las imágenes de Warhol siempre están mediatizadas y son repetidas, sugiriendo esa ubicuidad de la muerte en los medios de comunicación, ese goteo constante de información siniestra que acaba vaciando su significado y estandarizando las emociones del mismo modo que la producción industrial en cadena, base de la economía estadounidense, estandarizaba las mercancías. Y su punto de vista siempre es el del *voyeur* que contempla estas escenas desde la distancia; escenas que engloban desde el accidente más cotidiano hasta la explosión de la bomba atómica, pasando por el asesinato de Kennedy, accidentes automovilísticos, la pena de muerte, el suicidio o las revueltas raciales en el sur de Estados Unidos.

Como se ha insistido a lo largo del trayecto recorrido hasta aquí, en Warhol no hay crítica, simplemente está registrando el mundo que conoce. Pero, en el ámbito del arte, estas imágenes no causan el mismo efecto que en su contexto originario. Las obras de Warhol describen, pero no reproducen los efectos anestésicos de los medios de comunicación. Warhol ha descontextualizado estas imágenes mediáticas y, al hacerlo, acaba construyendo otros significados. Además, el artista selecciona una serie de imágenes muy concretas. No está mostrando cualquier muerte, está mostrando la muerte en América. Esto conlleva un discernimiento, una exclusión; ser capaz de identificar los clichés del modo de muerte americana también significa ser capaz de identificar los problemas que acontecen en esa sociedad. Todo lo que se presentaba indiferenciado y sin relación en los medios de comunicación ahora se vuelve visible y más claro. Los modos de muerte son correlativos a los modos de vida; de ahí que las obras de consumo de Warhol siempre tengan una contrapartida de muerte.

Las piezas de Warhol, por tanto, permiten al espectador volver a relacionarse con esa muerte de la que se le había privado. Permiten reflexionar sobre su finitud, pensar filosóficamente el accidente para enfrentarse a las consecuencias fatales de sus acciones e invenciones. Las obras de Warhol ponen al espectador en relación con la cara oculta de sus modos de vida. A través de ellas se comprende que el lado oscuro de la sociedad del bienestar material es el accidente originado por sus fetiches, del mismo modo que el lado oscuro de la fama es el fanatismo homicida o

la sobreexposición mediática y las enfermedades derivadas de esta. El sueño americano es una invención; las obras de «Muerte y desastre» constatan el fracaso de sus expectativas: los suicidios, las revueltas raciales, los criminales, la pena de muerte... No existe un horizonte común para todos los individuos; no todos tienen las mismas oportunidades.

El mundo que describió Warhol es asfixiante y el individuo que protagoniza sus obras está atrapado. No hay salida. Pero no la hay porque encontrar la salida no es la tarea de Warhol, sino de aquel que mira sus obras. Para que este pueda salir del laberinto, primero debe detenerse y ubicarse dentro de él. Las obras de Warhol sitúan al público que contempla la obra en la posición del *voyeur*. Le dicen que, dentro de ese mundo, él también es un mero espectador. No hay una respuesta edificante. No hay alivio; el que mira la obra está dentro del sistema, no fuera y, como tal, tiene su parte de responsabilidad en lo que está mirando, es decir, en lo que está sucediendo. Esto es lo que diferencia el punto de vista distante, frío y sin comentarios desde el que Warhol aborda el tema de la muerte en «Muerte y desastre» del que estaba presente en el resto de corrientes artísticas examinadas en capítulos anteriores.

La distancia que mantienen las obras de Warhol ha sido fundamental para entender este asunto. Entendimos que el artista no aleccionaba, sino que deja espacio. En este sentido, la negación del carácter político en obras cuyos temas han sido comúnmente abordados desde el prisma político, permitía realizar una reflexión personal sobre lo político abarcando ya no solo el tema mostrado, sino también el papel que jugaba el espectador dentro de todo este conjunto. Warhol propiciaba esta reflexión desde “dentro” del sistema, es decir, adoptando sus lenguajes, siendo, según algunos, cómplice del mismo. Pero el compromiso de Warhol ya no puede ser entendido en los mismos términos en los que era entendido en los años treinta. En los años sesenta, como se ha señalado, ya no existe un “afuera”; esa autonomía del arte que algunos todavía anhelan ha sido destruida por la lógica cultural del capitalismo posmoderno. La posición “apolítica” de Warhol es también producto de esta lógica; algo que, sin duda, puede e incluso debe ser enjuiciado. No obstante, despreciar sus obras solo porque el artista no entendiera el compromiso del mismo modo que aquellos que sí denunciaban directamente las

injusticias del sistema no tiene sentido, más aún si consideramos que, muchas veces, las piezas abiertamente políticas cuyas conclusiones son muy claras acaban hablando solo a los convencidos. Así pues, hemos considerado que el único compromiso que puede adjudicársele al arte de Warhol es el de presentar el mundo en su cruda ambigüedad. De este modo, el espectador puede asumir esa ambigüedad para empezar a pensar desde ella. Al fin y al cabo, es su carácter ambiguo lo que ha conseguido que unas obras hechas hace casi sesenta años puedan resonar en nuestro presente, permitiendo que aún sigan elaborándose interpretaciones a partir de ellas.

